

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

O TÚMULO DE FARIA: PROBLEMATIZAÇÃO À LUZ DA ICONOGRAFIA, PLÁSTICA E CRONOLOGIA

CARLA VARELA FERNANDES *

Muito pouco se sabe sobre a fortuna histórica deste *moimento*. Actualmente exposto no Museu Arquelógico de Barcelos, esta arca tumular identificada por Carlos Alberto Ferreira de Almeida como sendo provavelmente procedente de Santa Eugénia de Rio Covo (junto a Barcelos), é uma das mais curiosas realizações de escultura funerária do Entre-Douro-e-Minho. É vulgarmente designada por *Túmulo de Faria*, ou *Arca de Faria* (por já não possuir tampa), o que alude para outra possível procedência, na proximidade de Barcelos.

Sabe-se da existência de um castelo em Faria desde a segunda metade do século IX, do qual só restam hoje as ruínas de uma antiga torre e cerca de dois panos de muro, muito fragmentados. Numa hipótese puramente empírica, poder-se-á ligar o lugar original para onde este túmulo foi concebido ao próprio castelo, ou a uma igreja ou mosteiro próximos, sem que se possa partir para o campo das afirmações.

Este exemplar escultórico foi recolhido, tal como muitos outros existentes em diversas localidades da região, sendo depois integrado no referido museu, obedecendo a uma forma não criteriosa no que respeita à identificação e historial das peças, perdendo-se, assim, no caso particular do túmulo de Faria, a ponte necessária para o seu lugar de origem. Hoje, colocado anarquicamente no aberto espaço expositivo do museu, continua sem uma leitura histórica e artística precisa, fazendo com que o nosso encontro com a obra se pareça com uma “descoberta casual” num antigo “Gabinete de Curiosidades”, ao sabor romântico de outros tempos.

Permanece, assim, privado das condições essenciais que o salvaguardem da degradação provocada por agentes atmosféricos e outros, não menos nefastos ...

* Bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia (PRAXIS XXI), para efeitos de dissertação de doutoramento (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

A arca de Faria não parece ter despertado ao longo do tempo um significativo interesse nos investigadores que se dedicaram e dedicam à arte medieval, somando-se um número muito restrito de referências bibliográficas, limitadas, na maioria dos casos, a análises descritivas. Desde Santana Dionísio ¹, com a elaboração de uma tese algo dada a superficiais exoterismos no que respeita à leitura iconográfica das cenas representadas, passando por descrições temáticas elaboradas por Brigitte Flade ² ou Emídio Maximiano Ferreira ³, até às abordagens de Carlos Alberto Ferreira de Almeida ⁴, que lhe dedica, por duas vezes, breves linhas, inserindo-a no conjunto dos primeiros exemplares de arte românica nacional (séculos XII-XIII) e tecendo sumárias considerações de carácter iconográfico. Porém, esses são os primeiros estudos que acrescentam elementos importantes para compreensão da temática e lançam pistas importantes para futuros estudos.

Já Mário Barroca ⁵, na sua dissertação de Mestrado, vai mais longe na análise que dedica a esta obra, avançando com a possibilidade de uma cronologia mais recuada para datar a referida arca, mas com algumas reservas proporcionadas pela difícil leitura da obra. Num recente e interessante estudos sobre o tema iconográfico do *Passamento* ⁶, o mesmo autor retoma as questões anteriormente analisadas e considera que todo o programa temático aqui desenvolvido se relaciona com as Fases da Vida, assumindo posicionamentos distintos de Carlos Alberto Ferreira de Almeida.

Os autores que se seguiram ⁷ pouco acrescentam ao trabalho dos pioneiros, ressaltando-se um trabalho curricular da autoria de Ana Sofia Lopes que analisa

¹ Santana DIONÍSIO, «Barcelos», *Guia de Portugal*, vol. III, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p. 942.

² Brigitte FLADE, *Formas Decorativas do Românico em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967, p. 13.

³ Emídio MAXIMIANO FERREIRA, *A Arte Tumular Portuguesa*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1986, vol. II, ficha nº 6.

⁴ Carlos Alberto FERREIRA DE ALMEIDA, *Barcelos*, Lisboa, Presença, 1990, pp. 40-41 (legendas das fotografias); Idem, «Escultura e Iconografia», *História da Arte em Portugal. O Românico*, vol. 3, Lisboa, Alfa, 1986, pp. 160-163.

⁵ Mário Jorge BARROCA, *Necrópoles e Sepulturas Medievais de Entre-Douro-e-Minho*, trabalho apresentado no âmbito das provas de aptidão pedagógica e capacidade científica na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1986, pp. ...

⁶ Mário Jorge BARROCA, «Cenas de passamento e de lamentação na escultura medieval portuguesa (séc. XIII-XV)», Separata da *Revista da Faculdade de Letras*, II Série, vol. XIV, Porto, Universidade do Porto, 1997, pp. 664-667.

⁷ Carlos Brochado de ALMEIDA, Claudia MILHAZES, Maria C. ANTUNES, João Viana ANTUNES, *Catálogo do Museu Arqueológico de Barcelos*, Barcelos, Câmara Municipal de Barcelos, 1991, pp. 72-73; Jorge RODRIGUES, 1995, p. 314 «A Escultura Românica», *História da Arte Portuguesa*, (dir. Paulo Pereira), Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 314.



Fig. 1 – Túmulo de Faria. Arca tumular esculpida em granito, de formato rectangular (2,35 m. comp. x 0,82 m. larg. x 0,58 m. alt.). Séc. XI (?). Museu Arqueológico de Barcelos.



Fig. 2 – Túmulo de Faria. Pormenor da testeira onde se representa a luta entre uma serpente e um animal quadrúpede, enquadrados na parte superior por vegetação estilizada.

um a um todos os elementos iconográficos, faltando-lhe, porém, uma leitura global mais abrangente ⁸.

Este exemplar de escultura tumular despertou em nós o maior interesse desde o primeiro momento, sobretudo pelo desafio que constitui o seu confuso programa iconográfico, e por representar um caso verdadeiramente isolado no panorama da escultura medieval portuguesa no que se refere à plástica, iconografia e organização dos temas (talvez lhe devêssemos chamar desorganização da composição figurativa...). Durante algum tempo deixámo-lo um pouco esquecido, aguardando o momento em que alguma “luz” interpretativa surgisse no horizonte, possibilitando dessa forma uma análise pessoal e actualizada que procurasse dar resposta a questões que intuitivamente se nos colocaram, sem que tivéssemos a perfeita consciência acerca das conclusões a tirar.

Chegado o momento, tornou-se cada vez mais claro que esta interessante obra levantava algumas dúvidas respeitantes à datação e que a sua leitura iconográfica carecia de um maior aprofundamento e inclusive de uma necessária revisão de conteúdos.

Assim, as propostas que aqui apresentamos, longe de serem conclusivas e de não considerarem outros posicionamentos anteriormente levantados, são, antes de mais, a nossa interpretação pessoal realizada à luz dos elementos que fomos recolhendo e das hipóteses que se apresentaram como mais prováveis, tendo em conta que, neste caso, a própria obra é o único documento histórico que possuímos para o seu estudo, o que em todo caso pode ser insuficiente.

Procurámos confrontar os elementos que caracterizam o programa iconográfico com o possível quadro mental e os objectivos que presidem à sua realização, juntamente com a análise dos elementos plásticos que a compõem, na tentativa de nos aproximarmos de uma leitura global mais consistente e de uma aproximação a modelos formais relevantes.

É preciso ter em conta o carácter profundamente popular desta realização escultórica e o facto de não possuir qualquer símbolo ou emblema que permita a identificação de quem nele foi inumado, dificultando, desta maneira, uma datação concreta. É possível, ainda, inferir que o antigo tumulado não tenha sido um religioso, pela ausência de elementos iconográficos que apontem nesse sentido, mas talvez um leigo que, por exclusão de partes, pertenceria ao estrato social da nobreza. Como se sabe, estes e os religiosos (alto clero) eram os únicos com capacidade económica e relevo social para privilegiar do direito a um tão digno enterramento.

Sem que exija de nós grande perspicácia ou sentido de observação, convém lembrar que o facial maior da arca que apresenta decoração não se encontra totalmente esculpido. O facto das figurações se encontrarem muito juntas umas das

⁸ Ana Sofia Ferreira LOPES, *Arca Tumular no Museu Arqueológico de Barcelos*, Trabalho de investigação apresentado no âmbito da Licenciatura em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998, (policopiado).

outras, sem que haja uma distribuição ordenada dos temas, numa espécie de “horror ao vazio” e sobrar uma extremidade da superfície do facial sem qualquer ornamentação, indica-nos, provavelmente, que esta não foi acabada e que certamente o seu programa iconográfico seria mais rico no plano ou imaginação do encomendador.

Nó que respeita aos motivos que por ora podemos avançar para o eventual abandono da obra por parte do escultor, estes são certamente precoces e inconclusivos, ainda que se possam relacionar com questões de índole económica ou mero incumprimento de um contrato, por diversas causas possíveis.

Já se apontaram razões diferentes para esta distribuição das cenas esculpidas, relacionando-se com o lugar para onde o túmulo foi inicialmente pensado⁹. Não nos parece de todo viável. Esse tipo de razões justifica sim, o facto do outro facial maior e de uma das testeiras não possuírem qualquer ornamentação, o que revela que estas duas partes do túmulo estiveram possivelmente encostadas a duas paredes, formando um ângulo. Não justifica, porém, que o facial maior e visível, não esteja totalmente esculpido.

Sobre a leitura iconográfica, elaborámos uma interpretação que recolhe elementos avançados por outros autores, mas que se distancia destes quanto à sua leitura geral. Parece-nos que esta possa ser feita a partir da testeira e continuando no facial maior. Assim, podemos distinguir aqui três “espaços” distintos, todos eles relacionados com a temática da morte, em concreto com as dificuldades ou processos a que a alma é sujeita após o passamento e o seu destino final, segundo as concepções altomedievais.

Na testeira representa-se uma única cena: a luta entre uma serpente, em posição de ataque, e um aguerrido animal quadrúpede (leão ou cão) que a abocanha ferozmente. Ferreira de Almeida, entendeu-a como «as poderosas crenças no mundo agonístico e as dificuldades da “última viagem”»¹⁰ e Mário Jorge Barroca como a “Tentação Final”¹¹.

Entre estas duas figuras encontra-se uma terceira que o primeiro historiador considerou ser a repetição da ave do facial maior, identificada como uma representação da alma do defunto. Parece-nos que a identificação de uma segunda ave carece de sentido e sobretudo de um olhar mais atento. Facilmente se percebe que esta terceira figura da testeira não pode ser uma ave, já que apresenta uma constituição antropomórfica, com cabeça humana, corpo, e um dos braços a pender no sentido do solo, o que afasta definitivamente a hipótese levantada pelo autor. O facto de estar representado em posição de voo e ainda, por apresentar asas nas costas, rapidamente nos leva a concluir tratar-se da figura de um anjo, não implicando necessariamente a identificação deste com a alma do defunto.

⁹ Ana Sofia Ferreira LOPES, *Ob. cit.*, p. 12.

¹⁰ Carlos Alberto FERREIRA DE ALMEIDA, *Ob. cit.*, p. 160.

¹¹ Mário Jorge BARROCA, «Cenas do passamento...», p. 665.

Esta cena, de carácter moralizante, evoca uma crença de extrema importância, relacionada com as batalhas espirituais que se devem travar em vida para manter o corpo e a alma incorruptas, afastando as tentações demoníacas e a queda em pecado. E, após a morte, para que alma não vagueie perdida e à mercê das forças do Mal. Assim, por um lado, o cristão deve manter ao longo da vida uma constante vigília, através das orações e da boa conduta moral e religiosa, travando as lutas necessárias à sua salvação. Por outro lado, o mesmo tema tem continuidade no *post-mortem*, já que a alma do defunto não está livre dos engenhos do demónio, sob os seus mais variados disfarces e, para atingir o “porto seguro”, a *Jerusalém Celeste*, deve continuar a lutar arduamente pelo seu destino, agora com a ajuda dos vivos que por ela dirão missas e orações específicas, e ainda, pelos intercessores do Além, isto é, anjos e santos, que velarão por ela durante o percurso.

Os anjos são frequentemente invocados nas orações pelas almas dos defuntos para proteger os corpos dos maus espíritos que rodeiam os sepulcros. Neste caso, o anjo representado na testeira, parece assistir e mediar uma luta de tom maniqueísta, entre animais que representam opostos em eterna digladiacção de forças – o Bem, representado pelo cão, tenta vencer o Mal, representado pela serpente. A ideia que está subjacente aos temas iconográficos da luta do Bem contra o Mal é uma constante do pensamento e da arte medieval, colocando em relevo uma das missões principais da existência cristã e a necessária luta quotidiana para afastar as forças demoníacas que insistem em tentar o homem, tentando-lhe a força espiritual e verdadeira fé.

Os cristãos da alta Idade Média peninsular preocuparam-se com a protecção que era necessário assegurar aos defuntos para os proteger dos espíritos malignos e perturbadores que rondavam os sepulcros. Nas fórmulas litúrgicas redigidas ao longo dos séculos VII e VIII, garantiram-se um conjunto de orações com esse fim. A primeira oração dita em favor da alma defunta «pede que o sepulcro seja libertado da “visita” da força do diabo e não seja manchado pelo engano dos espíritos malignos, mas pelo contrário protegido pelo anjo da paz para que não entre nele a peste do inimigo ardiloso»¹². Desta forma, a presença do anjo nesta cena, pode relacionar-se não apenas com a ajuda que este concede à alma do defunto na luta entre as grandes forças antagónicas, mas também poderá aludir à função de psicopompo, função essa desempenhada por estes seres angélicos, substituindo o lugar antes ocupado pelos deuses tutelares do antigo mundo pagão, encargos de acompanhar e guiar a alma do defunto.

Sob o ponto de vista formal, não podemos, pois, deixar de ressaltar a filiação que se pode estabelecer entre o modelo da figura do quadrúpede (cão?) com representações zoomórficas similares, em criações artísticas pré-românicas do

¹² José MATTOSO, «O culto dos mortos na Península Ibérica: séculos VII a XI», *Lusitânia Sacra*, Lisboa, 2ª série, 4, 1992, p. 32.



Fig. 3 – Túmulo de Faria. Pormenor da extremidade direita do facial. Representa-se uma figura humana deitada sobre vegetação e encimada por um hexafólio. Destaca-se ainda a estrela de seis pontas e uma fortificação amuralhada sobre a qual se encontra um hexafólio.



Fig. 4 – Túmulo de Faria. Pormenor da extremidade esquerda do facial. Destaca-se a grande cruz pátea, uma pequena figura de pé ladeada, pela esquerda, por uma árvore sobre a qual repousa uma ave.

Norte da Península, como são exemplo os quadrúpedes esculpidos nos medalhões que decoram o antigo palácio de Santa Maria de Naranco (Oviedo), ou capitéis da igreja de Santa Cristina de Lena, ambos monumentos asturianos do período ramirense (séc. IX).

O corpo esguio e estilizado destes animais, e sobretudo a longa cauda que, nos exemplares asturianos, ultrapassa o tamanho da figura, estão muito próximos do nosso exemplar de Barcelos, seguindo essa mesma desproporção, passando com a cauda a própria moldura, limite do quadro em que a cena se inscreve. Os figurinos são semelhantes, não obstante os referidos exemplos de escultura asturiana apresentarem melhor execução e um cuidado e delicadeza mais acentuado nos seus pormenores, situação que se pode dever não só à perícia do escultor, mas também por serem talhados em calcário, pedra mais dúctil que o ingrato granito em que é esculpida a arca de Faria, e ainda por se tratar de uma obra régia da mais alta qualidade.

No túmulo de Faria, o “espaço” seguinte desenvolve-se na extremidade direita do facial maior e está marcado pela existência do hexafólio (flor contornada por um círculo) e vegetação variada e abundante que enquadram a representação figurativa da alma do defunto. Estes universo comporta a transposição da visão do mundo natural, sujeito aos ciclos da morte e renascimento constantes, lugar de pecadores e de tentações, lugar onde se travam grandes e pequenas batalhas, para um mundo imaginado, lugar e tempo intermédios entre o cá e o lá.

Aqui coabitam a flora (árvore, folhas de carvalho e feto) e a fauna (peixe), e aqui encontra-se, pela primeira vez a alma do defunto, provável guerreiro em vida, com o corpo posicionado na horizontal, a cabeça elevada e o braço (o único visível) arqueado e a servir-lhe de apoio, ataviado com uma túnica que lhe cobre as pernas e parte do tronco, cuja morfologia esquemática e simplista levou a que fosse confundido com uma sereia ou interpretado como sendo um ser híbrido ¹³. Recosta-se sobre o tronco de uma hipotética árvore de onde emergem folhas colocadas rigidamente na horizontal.

Em posição de repouso, esta figura poderá estar relacionada com o conceito de “sono da morte”, estádio intermédio que antecede o destino final das almas, uma espécie de Purgatório, que só toma forma concreta ao longo do século XII ¹⁴. Para melhor entender este conceito convém ter em conta as palavras de José Mattoso ¹⁵, em tudo elucidativas da imagem aqui em análise: «Este sono(...), não se representa sempre como um repouso totalmente feliz: associa-se ao sepulcro e fala-se deste como um lugar triste, invocam-se os anjos para habitarem junto dos corpos, como que para o protegerem, ou, deseja-se que o corpo repouse como uma semente num horto liso ou num prado verde». O repouso no túmulo é entendido

¹³ Veja-se Ana Sofia Ferreira LOPES, *Ob. cit.*, p.17.

¹⁴ Veja-se Jacques LE GOFF, *La Naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.

¹⁵ José MATTOSO, *Ob. cit.*, p. 28.

como «a habitação deste triste lugar», estádio inevitável no trânsito da alma para que depois «mereça alegrar-se na pátria da região superior»¹⁶.

Como podemos ver, não escapou ao encomendador e ao escultor a alusão ao «prado verde», ou a uma terra fértil, através da inserção de um fundo vegetal constituído por diversas espécies de plantas, como que tiradas do natural. Aqui, a alma, com representação antropomórfica, em posição e com gestos que denunciavam um estado letárgico, não manifesta alegria ou gozo, dor ou tristeza, apenas aguarda pacientemente e em repouso, um destino último.

Parece-nos fazer todo o sentido uma representação deste tipo numa extremidade do facial do túmulo, aludindo ao sono da morte pelo qual o defunto terá de passar antes do Juízo Final, já que a cena que se segue revela o destino feliz da alma que alcança a pátria celeste.

A estrela de seis pontas (*Sigillum Salomonis*), faz a divisão espacial entre o referido estádio intermédio e o destino final no Além, situando-se este último à esquerda do astro. A estrela, símbolo da ordem cósmica, surge aqui como uma fonte de luz que servirá de guia à alma do defunto, uma espécie de “farol” na noite do inconsciente, ou o centro místico¹⁷. A figura que representa a alma do defunto, a que acabamos de aludir, está deitada e posicionada de frente para o astro, permitindo-lhe a sua contemplação directa e dessa forma, deixar-se guiar pelo brilho da sua luz.

No registo inferior deste segundo “espaço” encontram-se duas pequenas torres ameadas e rectangulares onde se rasgam duas janelas, respectivamente. É o primeiro elemento iconográfico que nos permite identificar com alguma certeza a globalidade da cena. Tal como Ferreira de Almeida, acreditamos estar perante a representação da *Jerusalém Celeste*, destino da viagem da alma do tumulado, que sob a suas muralhas encontra a segurança e não mais terá de travar batalhas para se defender. Apesar da anarquia compositiva, aqui tudo é aprazível.

Neste espaço paradisíaco, Cristo não é representado sob a forma humana, mas a sua presença faz-se de forma inequívoca e incontornável através da representação da Cruz, grega e semi-patada, que pela sua caracterização morfológica relembra o modelo da antiga e famosa *Cruz dos Anjos* da monarquia asturiana¹⁸. Como se sabe, esta cruz realizada no reinado de Afonso II, o *Casto* (791-842), revestiu-se da maior importância no seu tempo e tornou-se o símbolo religioso e político do recém criado reino, e símbolo da ideia de permanência e continuidade do reino visigótico¹⁹ (retomando o símbolo de Pelágio, isto é, a cruz que permitiu

¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 29.

¹⁷ Veja-se Jean CHEVALIER e Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p.416.

¹⁸ Mário J. Barroca já havia chamado a atenção para esta cruz «(...) grega pátea, com pé alto, uma reminiscência pré-românica».

¹⁹ A monarquia asturiana assumiu o papel de continuadora da antiga monarquia

a este último vencer os mouros na batalha de Covadonga). Cerca de um século mais tarde, este mesmo símbolo viu-se renovado, na sua mensagem espiritual e política na designada *Cruz da Vitória*²⁰, obra do reinado de Afonso III, o *Magno* (850-866). Tornou-se o seu símbolo pessoal e passou a figurar em relevos escultóricos em todos os edifícios erigidos durante o seu reinado.

Entre os vários exemplares artísticos do tempo de Afonso II e Afonso III, quer de escultura monumental, quer de escultura tumular ou de iluminuras de manuscritos (como é exemplo o *Beato de Liébana*)²¹, o modelo da *Cruz do Anjos* e depois, da *Cruz da Vitória*, foi muitas vezes representado, tendo-se tornado um modelo, com maior ou menor significado, associado à monarquia e sempre como símbolo da comunidade cristã, num território maioritariamente ocupado por infieis²².

Não seria então de estranhar – sustentando a nossa hipótese de que a datação atribuída habitualmente a esta arca (século XIII) não é correcta, e que deverá pertencer, de facto, a uma cronologia mais recuada – que a cruz, aqui representada com grande destaque, mais não fosse que a repetição de um modelo imortalizado nas famosas cruzes dos reis asturianos, e muitas vezes repetido, já destituída do seu conteúdo ideológico inicial, mas que continuava a ser válida no seu conteúdo formal e emblemático.

Uma pequena figura senta-se simultaneamente sobre esta cruz e sobre uma pequena estrela. Poderá representar um dos eleitos que habita o espaço extra-terrestre, no meio da multiplicidade de elementos simbólicos e figurativos.

Maior e mais destacada, uma figura humana está posicionada de pé, à esquerda da cruz. Ele é um dos bem-aventurados que gozará eternamente da glória divina e da maravilhas do Paraíso. Esta figura, pela sua fisionomia global, posição arqueada dos braços, com as mãos sobre as ancas, e drapeados rigidamente

visigótica e chamou a si a missão da reconquista dos territórios peninsulares ocupados pelos muçulmanos, a partir de Afonso II.

²⁰ Esta magnífica obra teve, mais uma vez, a especial intenção, por parte de Afonso III, de significar a antiguidade, legitimidade e continuação da monarquia. Sobre este tema veja-se, entre outros autores, Carlos CID PRIEGO, *Arte prerromânica de la Monarquía Asturiana*, Oviedo, Gea, 1995, pp. 305-320.

²¹ A repercussão que o comentário de Beatus de Liébana ao *Apocalipse* conheceu no seu tempo, bem como a expressividade das suas iluminuras, em especial no mundo asturiano, não repugnaria admitir que tanto os conceitos aí expostos como a iconografia de carácter escatológico, terão influenciado as temáticas usadas em monumentos funerários ou quaisquer outras obras que de alguma forma se relacionassem com a questão da morte e o fim dos tempos. A título de exemplo, cite-se uma iluminura do *Códice do Abade Semprónio*, atribuída ao miniaturista Obeco, onde se representa a Cruz de Oviedo, como os seus Alfa e Omega característicos.

²² É a mais antiga cruz que se conhece e conserva do núcleo da ourivesaria pré-românica asturiana.

tipificados da indumentária, repete a tipologia usada para a figura deitada, anteriormente descrita, na sua silhueta de linhas sumárias e idênticos adornos (cinto e pulseira), tratando-se possivelmente da repetição da mesma personagem (a alma do tumulado), em situações e tempos diferentes. Aqui, ele é já um dos eleitos. Ele que passou pelos estádios necessários para alcançar a perfeição que é o garante da entrada no reino dos Céus, onde beneficiará da presença dos seus iguais, dos santos, da Divindade e de todas as maravilhas de Éden.

A ladear esta curiosa figura, pela esquerda, outro elemento vem confirmar decisivamente a representação do *Paraíso*, aludindo à bem-aventurança, à ausência de carências que tanto ameaçam a existência humana enquanto seres terrenos, e às visões sempre verdes, abundantes de frutos, flores e aves e à frescura, que se opõe aos calores e à esterilidade infernais: a *Árvore do Paraíso*.

Esta concepção de Paraíso espelha-se aqui na representação simplificada do Jardim das Delícias, lugar criado por Deus, onde habitaram durante algum tempo Adão e Eva. Esta é a concepção altimedieval do paraíso ²³, o jardim sagrado da Bíblia, inspirada na narrativa do *Génese* (2, 8-17), nas palavras de Ezequiel (40-48), que o situa numa montanha cósmica rodeado por muros de pedras preciosas e, finalmente, no *Apocalipse* de São João (21, 11-12), num percurso conducente à mítica ideia da Jerusalém messiânica. Esta última é representada através de microarquitecturas relevadas, constituindo torres de uma muralha, à qual foi dada uma noção perspéctica através do alteamento do perfil dos arcos em que se rasgam as janelas.

A referida imagem clássica do paraíso como lugar idílico também foi divulgada no contexto ibérico, primeiro no século IV, por Prudencio nos *Cathemerinon*, onde fala da «*frondosidad acogedora, las praderas multicolores, una primavera perpétua, olores maravillosos, agua generosa dividida em quatro rios*» ²⁴. E depois, será Santo Isidoro quem se refere pela primeira vez à existência de uma Árvore da Vida (*lingnum vitae*) ao centro desse *hortus deliciarum*. Esta árvore é um símbolo fundamental da tradição cristã, simultaneamente símbolo de longevidade e imortalidade, símbolo da cruz, da ascensão, do que morre e renasce ²⁵.

A árvore assume aqui grandes proporções e é majestosa e luxuriante, coberta de flores e frutos e, sobre ela, repousa uma imensa ave, de corpo esguio, com as patas e asas recolhidas ²⁶.

²³ Veja-se Jean DELUMEAU, *Uma História do Paraíso, O Jardim das Delícias*, Lisboa, Terramar, 1994, pp. 9-11.

²⁴ Apud. Jean DELUMEAU, *Ob. cit.*, p. 25.

²⁵ Sobre este tema veja-se o interessante estudo de Ariel GUIANCE, *Los Discursos sobre la Muerte en la Castilla Medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998, pp. 168.

²⁶ Lembra os pavões que se encontram com frequência nas placas funerárias do período islâmico peninsular, sempre associados a temáticas vegetalistas. Veja-se Cláudio

Sob a árvore, no canto inferior esquerdo da composição, representa-se uma circunferência que encerra outra cruz pátea, reforçando a ideia da árvore da vida como símbolo da Cruz, muito semelhante a outras que encontramos em relevos esculpidos nas paredes dos templos visigóticos, de que é exemplo a igreja de São Pedro de la Nave (Zamora).

Retomemos agora as questões de índole estilística. É interessante constatar, uma vez mais, as fortes analogias que se podem estabelecer com as figuras humanas aqui esculpidas (figura maior deitada e pequena figura de pé) com outras representadas na decoração escultórica das paredes da sala nobre do palácio ramirense de Santa Maria de Naranco, ou com pequenos fragmentos escultóricos igualmente do período asturiano, em exposição no Museu Arqueológico de Oviedo.

As da arca de Faria são figuras delineadas de forma sumária, lembrando desenhos pueris, onde apenas são valorizados os aspectos essenciais para que se perceba tratar-se de uma fisionomia humana: cabeça redonda, sem cabeleira ou barba, apenas o desenho, ou simples marcação, dos olhos, nariz e boca; o corpo é constituído por um bloco único, ora vestido com uma túnica, ou saio, dividido na cintura por um cinto e constituído por pregas muito lineares e incisivas em V invertido, ora em dois blocos constituídos pelo tronco, marcado pelas mesmas linhas incisivas, e pelas pernas, rectas, sem joelhos e com os pés virados para o mesmo lado. Os braços desenham-se em duas linhas curvas cujas mãos repousam sobre a cintura, semelhantes às asas de um cântaro ou jarro.

No caso de Naranco, as figuras obedecem a um esquema formal idêntico – posição quase sempre frontal ²⁷, geometrização da indumentária e panejamentos, cabeças redondas de caracterização ultra-minimalista – invertendo-se a posição dos braços, agora arqueados no sentido ascendente para segurarem objectos sobre as cabeças. Também nos fragmentos de um embasamento e de uma cancela provenientes da igreja de São Miguel de Lillo (séc. IX, Oviedo – Museu Arqueológico) encontramos tipologias muito afins, salvo as devidas diferenças condicionadas pela pedra, pela temática e pelas mãos dos diferentes escultores, não obstante a superior qualidade.

Trata-se, muito provavelmente da continuação de um modelo figurativo com bastante sucesso no seu tempo, tendo em conta que a arte asturiana do período de Ramiro I (842-850), constitui um momento de profunda renovação da prática artística e de grande originalidade, fortemente associada a modelos

TORRES, Santiago; MACIAS, Santiago, «Rituais funerários paleocristãos e islâmicos nas necrópoles de Mértola», *O Reino dos Mortos na Idade Média Peninsular*, (dir. José Mattoso), Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1996, p. 39.

²⁷ Tanto nas figuras antropomórficas da arca de Faria como nas que podemos ver em obras pré-românicas asturianas, mesmo as figuras que são representadas de perfil, mantêm os rostos em posição frontal, viradas para o observador.

orientais ²⁸, cuja repercussão no mundo ibérico do Norte poderá ter perdurado bastante no tempo.

A própria concepção dos relevos que encontramos nos exemplares asturianos e no exemplar de Barcelos aqui em análise, obedecem a uma mesma estética, marcada pelo baixo relevo, fortemente linear e com rebordos sistematicamente arredondados.

Na mesma linha de raciocínio que nos conduz aos paralelos com a arte asturiana, as estrelas, rosetas e discos solares que se multiplicam ao longo do facial desta arca, são elementos decorativos permanentes nas jambas, arcos das portas e na escultura funerária pré-românica, com longa tradição na Península desde o período visigótico, com continuidade na arte muçulmana e na arte cristã dos séculos imediatos.

Todas estas semelhanças, sob o ponto de vista de representação e do trabalho escultórico, apontam-nos para a possibilidade do túmulo de Faria se tratar de uma obra pré-nacional, pertencente a um momento e a uma espaço histórico, que pelas condicionantes políticas, estava pouco aberto às inovações artísticas transpirenaicas, e mais agarrado a modelos e tipologias tradicionais, forjadas em séculos anteriores nos territórios do Norte da Península.

Tomando em consideração todos os paralelos supracitados, quer formais, quer iconográficos, parece-nos possível que o túmulo de Faria não se inscreva nos círculos da escultura tumular românica, com os quais não apresenta paralelos estreitos, embora o tempo da sua execução possa coincidir já com o início dos anos do Românico de além-fronteiras, mas que esteja antes associada a modelos pré-românicos, que poderão ter perdurado entre nós até ao final do século XI. Isto é, podendo tratar-se de uma arca dos finais dessa centúria, a sua estética reflecte o prolongamento tardio de concepções formais arcaizantes, experimentadas e desenvolvidas desde o século IX.

No que se refere à leitura iconográfica que propomos para os temas representados, relacionados com a difícil luta pela salvação da alma (combate entre a serpente e canídeo), os passos no trânsito para o Além (alma do defunto em repouso no espaço intermédio) e, finalmente, a chegada à Jerusalém Celeste (prémio de eterna felicidade para os eleitos), não é mais do que a materialização da espiritualidade escatológica que impregnou os últimos dois séculos da Alta Idade Média peninsular, da qual resultaram obras literárias e artísticas de destacado relevo, entre as quais se salienta o *Apocalipse* de Beatus de Liébana, e outras que tão bem exprimam os terrores que atormentavam as almas destes tempos, assim como a violência quotidiana que propiciava a morte a qualquer instante. A esta mentalidade junta-se, no século XI, a recente religiosidade e liturgia cluniacenses (intrinsecamente associada à reforma gregoriana), no que se refere ao culto dos mortos.

²⁸ Lorenzo ARIAS PÁRAMO, *Santa Maria de Naranco e S. Miguel de Liño*, Gijón, Trea, 1996, pp. 8-9.

Este tipo de programa iconográfico resulta num todo onde se misturam crenças, medos e anseios, num profundo temor do sagrado, funcionando como catarse para um problema inultrapassável para todos os homens: a morte e o destino da alma. Agora, a salvação já não depende em exclusivo da penitência, mas também da intercessão concedida pela assembleia dos fiéis através da celebração da liturgia, em especial da Eucaristia, e da intercessão dos anjos e santos que, em esforço conjugado, permitirão à alma do defunto aceder à misericórdia divina.

Porém, esta leitura é, como já referimos, apenas uma das leituras possíveis, ou talvez aquela que nos apresenta maior coerência, não invalidando outras leituras, em concreto a mais recente, proposta por M. Barroca, permanecendo um campo em aberto, para o qual apenas pretendemos dar mais um contributo.